JAPON

NOTICE HISTORIQUE

Par Maurice COURANT

Quand le Japon, aux ve, vie, viie siècles, importa en bloc une grande partie des mœurs et des arts chinois, les prenant d'abord en Corée, puis en Chine, il accorda à la musique des Thâng une large place qui lui a été presque totalement conservée; quelques instruments indigènes subsistèrent toutefois avec des mélodies et des danses traditionnelles, et par la suite le tempérament japonais, dégageant son originalité, fondit et transforma les données précédentes. Quant à la théorie, elle est restée purement chinoise, elle sera donc ici supposée connue. Dans l'étude des instruments, on se rapportera à la monographie Chine et Corée, en n'insistant que sur les instruments japonais et sur les modifications subies par les instruments étrangers; on laissera même de côté les instruments chinois qui, imités peut-être au Japon, ne se sont pas répandus ou sont tombés en désuétude. La musique japonaise a fait l'objet de travaux consciencieux en langue allemande et anglaise : c'est sur eux que l'on s'appuiera, le temps ayant manqué à l'auteur lors d'un précédent séjour au Japon pour consulter les ouvrages originaux.

PRINCIPAUX OUVRAGES CONSULTÉS

Mittheilungen der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Volkerkunde Ostasiens. Yokohama, in 4° :

Band I, Heft 3. V. Holtz, *Zwei japanische Lieder*, pp. 13, 14.

— Heft 4. V. Holtz, *Japanische Lieder*, pp. 43 à 47.

— Hefte 6, 8, 9. Dr Muller, *Einige Notizen über die japanische Musik, mit Tafeln*, pp. 13 à 31; 41 à 48; 19 à 35.

— Heft 9. F. Stein, *Zur Vergleichung japanischer und chinesicher Musik*, pp. 60 à 62.

Band II, pp. 42 à 61. Dr G. Wagener, *Bemerkungen über die Theorie der chinesichen Musik und ihren Zusammenhang mit der Philosophie.*

— pp. 423 à 428. Franz Eckert, *Japanische Lieder.*

Band III, p. 131. F. Eckert, *Die japanische Nationalhymne.*

Band IV, pp. 107; 129 à 145. Freiherr von Zedtwitz, *Japanische Musikstücke.*

Band VI, pp. 376 à 391. R. Dittrich, *Beitrage zur Kenntniss der japanischen Musik.*

Transactions of the Asiatic Society of Japan, Yokohama et Tôkyô, in-8° :

Vol. V, part I, pp. 170 à 179. Rev. Dr Syle, *On primitive Music, especially that of Japan.*

Vol. VII, pp. 76 à 86. Rev. P. V. Veeder, *Some japanese musical Intervals.*

Vol. XIX, pp. 271 à 367. F. T. Piggott, *The Music of the Japanese, with plates and specimens of melodies.*

— pp. 369 à 371. F. Du Bois, *The Gekkin musical Scale with specimens of melodies.*

— pp. 373 à 394. C. G. Knott, *Remarks on japanese musical Scales.*

F. T. Piggott, *The Music and Musical Instruments of Japan* (with notes by T. L. Southgate). 1 vol. grand in-8° avec de nombreuses gravures et des exemples musicaux, Londres, 1893. Dans ce superbe volume l'auteur a répété et complété ce qu'il avait déjà exposé dans son article cité plus haut; cet ouvrage avec celui du Dr Müller forme la base indispensable de nos connaissances en musique japonaise.

Dans les renvois que l'on trouvera plus bas, le chiffre I désigne les articles du Dr Müller et le chiffre II l'ouvrage de M. Piggott.

INSTRUMENTS AUTOPHONES

Tsouri-gané, grande cloche des bonzeries; diamètre, 1,64; hauteur, 2,56[1].

Hanchô, petite cloche des bonzeries; diamètre, 0,408; hauteur, 0,720. Ces deux cloches sont usitées

1. Les dimensions sont indiquées soit en mètres, d'après le docteur Müller, soit en pieds et pouces, d'après M. Piggott; ces dimensions ne sont pas strictement imposées; elles repondent seulement aux exemplaires vus par les deux auteurs cités.

pour des cérémonies diverses; elles sont semblables aux cloches chinoises **1** et **2**[1].

Réi, sonnette à battant de métal, avec une poignée; employée par les pèlerins; hauteur sans la poignée, 0,07; diamètre, 0,07[2].

Hoûrin, sonnette munie d'un large battant aplati et dépassant en bas: ces sonnettes sont pendues au bord des toits et le vent les fait tinter[3].

Dô-batsi, sorte de bol fait d'un alliage de cuivre et d'argent, posé sur un support et résonnant sous le coup d'un maillet revêtu de cuir; employé dans les temples; appelé aussi *nyô-batsi*; diamètre à l'ouverture, 0,42; profondeur, 0,30[4].

Rin, semblable, mais plus petit; servant dans les maisons; diamètre à l'ouverture, 0,28; profondeur, 0,13[5].

Chôko, gong de métal, suspendu verticalement dans un cadre orné, frappé au moyen de deux maillets en bois dur. Cet instrument des orchestres rituels apparaît en deux tailles: *a*) grand gong fixe, *dai-chôko*, un exemplaire a 14 pouces de diamètre; *b*) gong mobile, *ni-chôko*, un exemplaire a 8 pouces de diamètre; autre exemplaire, diamètre, 0,252[6]. Cf. *tchĕng* **11**.

Un gong analogue, *chôko*, est usité dans les bonzeries; il repose à plat sur trois pieds qui l'isolent de son support; diamètre, 0,25; hauteur, 0,07[7]. De plus petits gongs servent dans les maisons.

Dora, gong chinois ordinaire, employé dans les bonzeries. Cf. *lô* **7**. Diamètre, 0,285; hauteur, 0,04[8].

Djin-gané, gong militaire, analogue; diamètre, 0,335; hauteur, 0,025[9].

Wani-goutsi, gueule de requin, sorte de double gong suspendu à l'entrée des temples et frappé au

Wani-goutsi (I, h. IX, p. 26, pl. XIII).

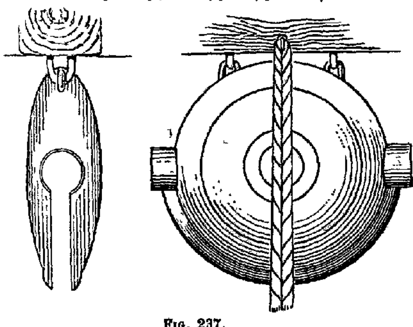


Fig. 237.

moyen d'une corde tressée qui est attachée auprès; les deux faces concaves sont opposées et réunies par la moitié supérieure de leur circonférence, la moitié inférieure restant libre; diamètre, 0,64; distance maxima des deux faces, 0,21[10].

Dô-byôsi, cymbales, analogues de forme aux *sĭng* chinois **21**, employées dans les bonzeries; diamètre, 0,36; hauteur au centre, 0,066[11].

Dô-byôsi, petites cymbales semblables aux *sĭng* chinois **21**; employées dans les bonzeries; diamètre, 0,175; hauteur au centre, 0,11[12].

Kéi, suspendu près de l'autel; c'est le lithophone isolé **23** de l'orchestre chinois, mais il est souvent fait de métal et s'écarte de la forme classique. Longueur maxima, 0,37; largeur, 0,11[13].

Mokkin, xylophone, voir *pă-tà-lă* **27**; formé de 13 tablettes de bois sur lesquelles on frappe avec deux baguettes; longueur totale, 22 pouces; largeur et hauteur, 9 pouces[14].

Souzou, grelot unique ou multiple, monté sur un manche, manié par les danseuses dans les cérémonies sintoïstes[15].

Chakou-djô, bâton orné d'anneaux de métal qui tintent, tenu par les bonzes dans quelques cérémonies[16].

Ban-gi, plaque rectangulaire de bois, suspendue par deux anneaux: on la frappe avec un marteau pour rassembler les bonzes[17].

Gyo, *mokou-gyo*, poisson creux de bois ou de métal; frappé d'un maillet, il remplace le ban-gi ou résonne à quelques moments des cérémonies[18].

Chakou-byôsi, claquettes: deux planchettes allongées, indépendantes l'une de l'autre, en bois d'eriobotrya japonica, ou de sophora japonica; l'origine en remonte aux chakou, planchettes, que les seigneurs tenaient à la main dans les circonstances rituelles; frappées l'une contre l'autre un peu comme des castagnettes, les planchettes donnent le signal, marquent la mesure, hyôsi. Les *hyôsi-gi* sont analogues[19].

INSTRUMENTS A MEMBRANES

Petit tambour de basque, à manche, avec une seule baguette, servant aux pèlerins, aux mendiants; diamètre, 0,25. Voir *cheoû koù* **39**. Le nom japonais de l'instrument n'est pas donné par le Dr Müller, et je ne l'ai trouvé mentionné nulle part[20].

Daiko, tambours à caisse sensiblement cylindrique; les deux membranes sont fixées par des clous; il en existe de nombreuses variétés. Le coup de la baguette gauche ou coup femelle, *mé-batsi*, est donné faiblement; tantôt il précède le coup de la baguette droite, tantôt plusieurs coups femelles se suivent avec une rapidité croissante; le coup de la baguette droite, *o-batsi*, coup mâle, est vigoureux et détaché. Ces deux battements se combinent avec ceux du kakko. On appelle *katarahi* un roulement rapide de coups femelles, *mororahi* une série de coups femelles et mâles alternant; le mororahi et le katarahi répondent exactement à un temps, *ko-byôsi*, de la mesure, *hyôsi*; celle-ci finit toujours sur un temps fort, *séi*, coup vigoureux et isolé de la baguette droite du

1. I, h. IX, p. 26.
2. I, h. IX, p. 26.
3. II, p. 211.
4. I, h. IX, p. 26. — II, p. 206.
5. I, h. IX, p. 26.
6. I, h. VIII, p. 48. — II, p. 205.
7. I, h. IX, p. 26.
8. I, h. IX, p. 26. — II, p. 209.
9. I, h. IX, p. 26.
10. I, h. IX, p. 26. — II, p. 209.
11. I, h. IX, p. 26.
12. I, h. IX, p. 26. — II, p. 209.
13. I, h. IX, p. 27. — II, p. 206.
14. II, p. 212.
15. I, h. IX, p. 27. — II, p. 211.
16. I, h. IX, p. 27.
17. I, h. IX, p. 26.
18. I, h. IX, p. 27. — II, p. 209.
19. I, h. VIII, p. 47; h. IX, pp. 21, 26. — II, p. 210.
20. I, h. IX, p. 26.

kakko, précédé d'un temps auxiliaire très bref dit *kagé* et accompagné d'un coup mâle du daiko. Des *séi* sans *kagé* se trouvent sur d'autres temps. On a donc des schèmes de mesure analogues aux suivants et qui se rapprochent de ceux de la musique chinoise (voir p. 135, etc.); ces rhythmes gouvernent même la musique dépourvue de partie de tambour. Le daiko est habituellement d'une quinte au-dessous du kakko, dont le son peut être haussé pendant l'exécution[1].

Mesure à 4 temps, *yo-hyôsi.*

	1	2	3	4
kakko :	*mororahi*	*sêi*	*katarahi (kagê)*	*sêi*
daiko :			*mè-batsi*	*o-batsi*

Mesure à 8 temps, *ya-hyôsi.*

	1	2	3	4	5	6	7	8
kakko :	*mor.*	*mor.*	*mor.*	*sêi (kat.)*	*sêi*	*sêi (kat.)*	*sêi (kagê)*	*sei*
daiko :							*me-batsi*	*o-batsi*

Mesure à 6 temps, *mou-hyôsi.*

	1	2	3	4	5	6
kakko :	*mororahi*	*mororahi*	*mor. (kat.)*	*sêi (kat.)*	*sêi (kagê)*	*sêi*
daiko :					*mè-batsi*	*o-batsi*

Ô-daiko, placé près de l'autel dans les temples, faisant aussi partie de l'orchestre dai-dai kagoura : c'est un grand tambour dressé (*kyèn koŭ* **44**), posé sur un pied et dans un cadre très orné. Dimensions : diamètre des faces, 0,522; autre exemplaire : diamètre des faces, 2 pieds 5 pouces; diamètre à la taille, 2 pieds 10 pouces; longueur, 2 pieds 9 pouces[2].

Ko-daiko, usité dans les processions et dans quelques kagoura; il est suspendu horizontalement dans un cadre muni d'une barre à porter; c'est une réduction du précédent. Dimensions : diamètre des faces, 1 pied 10 pouces; diamètre à la taille, 2 pieds 4 pouces; longueur, 2 pieds 2 pouces[3].

Tsouri-daiko, tambour du même genre, moins allongé, suspendu horizontalement dans un cadre analogue à celui du *hyuên koŭ* **51**; il appartient à l'orchestre bou-gakou. Dimensions : diamètre des faces, 20 pouces; diamètre du cercle de suspension, 32 pouces; longueur, 8 pouces[4].

Daiko à main, muni d'un anneau latéral, frappé d'une seule baguette, servant dans les offices bouddhiques. Dimensions : diamètre, 0,32; épaisseur, 0,09[5].

Dzin-daiko, tambours militaires, les plus petits portés à la main par une poignée en cordes, les plus grands portés sur le dos. Dimensions : *a*) diamètre, 0,375; épaisseur, 0,07; *b*) diamètre, 0,33; hauteur, 0,40[6].

Houri-tsoudzoumi, employé dans les processions; comparable au *thâo* **62**; il est formé de deux petits tambours munis de pendants et montés sur un manche; on y ajoute souvent des grelots. Dimensions des tambours : diamètre, 3 pouces; longueur, 4 pouces[7].

On appelle *kakko* un tambour à caisse cylindrique dont les membranes, tendues par des cordes de soie, sont beaucoup plus larges que la section de la caisse : c'est le *kyè koŭ* **63** des Thâng (voir *tcháng koŭ* **59**). Le kakko appartient d'abord à l'orchestre bou-gakou; pour jouer il est couché sur un pied spécial; en pressant sur les cordes, on augmente la tension des peaux et on hausse le son. Pour l'usage, voir plus haut, *daiko.* Dimensions : diamètre des faces, 10 pouces; diamètre des ouvertures de la caisse, 6 pouces; longueur de la caisse, 1 pied. Autre exemplaire : diamètre des faces, 0,405; longueur de la caisse, 0,468[8]. Cet instrument présente de nombreuses variétés.

Dai-byôsi ou *ô-kakko,* de l'orchestre des kagoura; semblable au précédent. Dimensions : diamètre des faces, 1 pied 6 pouces; diamètre des ouvertures de la caisse, 11 pouces; longueur, 1 pied 6 pouces[9].

Outa-daiko ou *simé-daiko,* le plus usuel des tambours japonais, employé pour diverses danses, au théâtre, etc.; c'est un kakko élargi et raccourci qui aurait été employé pour la première fois vers 1340 à l'orchestre de la Cour; il est posé devant l'exécutant sur un pied spécial, les faces à peu près horizontales. Les cordes sont habituellement rouge orangé; les cordes bleu pâle et lilas sont décernées à titre de distinction à des exécutants de mérite. Dimensions : diamètre des faces, 14 pouces; diamètre de la caisse, 10 pouces; hauteur de la caisse, 6 pouces 1/2. Autre exemplaire : diamètre des faces, 0,3; hauteur de la caisse, 0,1; diamètre de la caisse, 0,224[10].

Da-daiko, grand tambour du même système, qui remplace dans les grandes solennités le tsouri-daiko de l'orchestre bou-gakou; il est placé dans un cadre orné sur une plate-forme élevée de trois degrés. Dimensions : diamètre des faces, 6 pieds 3 pouces; diamètre de la caisse, 4 pieds 2 pouces; longueur, 5 pieds[11].

Ni-daiko, petite variété du précédent; porté sur une barre. Dimensions : diamètre des faces, 2 pieds 7 pouces; diamètre de la caisse, 1 pied 8 pouces; longueur, 1 pied 3 pouces[12].

Tsoudzoumi ou *yôko,* tambours en sablier, ou *kouré-tsoudzoumi,* tambours de Woû, ressemblant au *tchàng koŭ* **59**, introduits de Chine au VIIIe siècle et peu modifiés. Diverses variétés, dont la plus grande sert pour la musique dite de Koma (Kokourye). Dimensions : diamètre des faces, de 8 à 12 pouces; diamètre des ouvertures de la caisse, de 3 pouces 1/2 à 9 pouces; longueur, de 10 pouces à 18 pouces[13].

INSTRUMENTS A VENT

A cette classe appartiennent les trois principales formes de diapason employées pour l'ancienne musique[14].

a) Une série de 12 tubes de bambou ouverts aux deux extrémités et attachés à la façon des tuyaux de la flûte de Pan **75**; les dimensions sont telles que chacun donne le son d'un lyŭ, quand on y souffle en fermant l'ouverture inférieure avec le bout du doigt; ces 12 tubes ne sont qu'une réduction des 12 lyŭ (japonais, *ritsou*); ils portent donc le nom de *ritsou-kwan* (prononcé *rikkwan*). Le rikkwan normal de l'Empire est déposé dans une bonzerie de Kyôto depuis plus de mille ans. Le bureau de la Musique impériale conserve avec grand soin un rikkwan encore plus ancien, qui est en excellent état : le plus

1. I, h. IX, p. 21. — II, p. 198, etc
2. I, h. VIII, p. 48; h. IX, p. 21. — II, p. 191.
3. I, h. IX, p. 21. — II, p. 191.
4. II, p. 192.
5. I, h. IX, p. 26.
6. I, h. IX, p. 26
7. II, p. 211.
8. I, h. VIII, p. 48; h. IX, p. 21. — II, p. 198.
9. II, p. 200.
10. I, h. IX, p. 26. — II, p. 201.
11. II, p. 195.
12. II, p. 196.
13. I, h. VIII, p. 48; h. IX, p. 21. — II, p. 202.
14. I, h. VI, p. 16; h. VIII, p. 42.

long des tuyaux donne $ré_3$. Diamètre externe, 0,016; diamètre interne, 0,011; longueurs, de 0,118 à 0,07.

b) Une série de 12 languettes de métal disposées dans des tuyaux de bambou, ou en cercle autour d'un petit réservoir d'air (voir *chĕng* **103**).

c) Un petit tube de bambou ou d'ivoire fermé par un bout et percé de trois trous d'un côté, d'un seul de l'autre; le son est produit en grattant de l'ongle la paroi mince qui bouche le cylindre; on ferme tels ou tels des trous. Diamètre externe, 0,013; diamètre interne, 0,0105; longueur, 0,069. Distance des trous à l'extrémité ouverte : 1, 0,016; 2, 0,020; 3, 0,033; 4, 0,050.

Diapason et échelle (I, h. VI, p. 21, pl. VII et VIII).

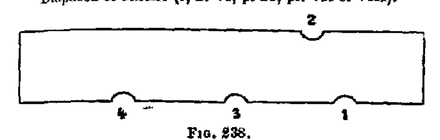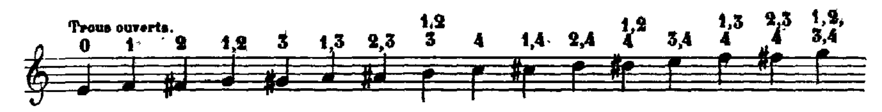


Fig. 238.



Les instruments les plus usités sont les flûtes, dont une est d'origine japonaise.

Chakou-hatsi, c'est le *syāo* chinois **77**, avec un trou inférieur et 4 trous supérieurs seulement; il mesure 1 pied 8 pouces, d'où son nom. Longueur, 0,42. Cette flûte droite n'est guère employée qu'en solo, quelquefois avec le samisen; elle a été introduite en 1335[1].

Hito-yo-giri, flûte analogue, mais plus courte, comprenant un seul entre-nœud de bambou[2].

Téki, ô-téki, yokó-boué, flûte traversière à sept trous qui n'est autre que la flûte chinoise *tĭ* **81**; la notation est tout à fait analogue. Longueur, 0,455. Autre exemplaire : longueur, 15 pouces 1/2[3].

Échelle (I, h. VIII, p. 47; h. IX, p. 22).

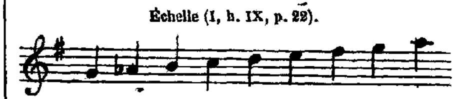
Yamato-boué, flûte traversière japonaise, présentant deux variétés, *adzouma-boué*, plus mince, aujourd'hui inusitée, et *kagoura-boué*; cette dernière est laquée et renforcée par des ligatures; elle a 6 trous. Distances de l'extrémité de la flûte jusqu'à la bouche, 12 pouces 6 : au premier trou, 7 pouces 5; au dernier trou, 2 pouces 6; longueur totale, 17 pouces 3/4; diamètre, un peu moins de 1/2 pouce. Autre exemplaire : longueur, 0,48[4].

Koma-boué, flûte traversière coréenne (ou du Kokourye), à 6 trous, très mince, plus courte que la précédente. Longueur, 14 pouces 1/2. Autre exemplaire : longueur, 0,45[5].

Dzin-gahi, conque militaire, faite d'un coquillage avec embouchure en métal. Longueur, 0,50[6]. Voir *péi* **86**.

Hitsi-riki, chalumeau, *kwàn-tseù* chinois **89**; sept trous antérieurs, deux trous postérieurs, échelle et notation analogues à celle du téki. Longueur, 7 pouces; diamètre interne, de 1/2 à 1/3 de pouce[7].

Échelle (I, h. IX, p. 22).



Tcharouméra, hautbois, *swŏ-nă* chinois **96**; le Dr Müller appelle *rapa* (*rappa*, chinois *lă-pă* **88**; cet instrument existe aussi au Japon) le hautbois, qui est réellement le tcharouméra. Deux formats : longueur 0,51 et 0,31[8].

Chô, chĕng ou orgue à bouche **103**, à 17 tuyaux, dont deux seulement, le second et le neuvième, sont muets (dans l'ordre chinois ces deux tuyaux répondent aux nos XVI et IX). Le Dr Müller indique une échelle presque semblable à celle de M. Piggott (voir ci-dessous) et ajoute que, pour les morceaux japonais, à la différence des morceaux chinois, on n'emploie pas d'accords. La notation ressemble à celle de la flûte avec quelques signes accessoires. Longueur des tuyaux, de 0,16 à 0,45; longueur jusqu'aux trous d'émission, de 0,05 à 0,26[9].

Échelle du chô (II, p. 185).

INSTRUMENTS A CORDES

Kin no koto, sitsi-gen-kin, khìn chinois à 7 cordes **112**, très rare au Japon[10]. Dans les instruments suivants, modifications du khìn, les cordes sont tendues par des chevilles; le bois le plus employé est le kiri, paulownia imperialis.

Itsi-gen-kin, kin à 1 corde, ou *souma-goto*, du nom de la localité voisine de Kôbé où il aurait été inventé en 901 par un noble exilé de la Cour; des khìn à 1 corde sont d'ailleurs mentionnés en Chine. La table d'harmonie est une simple planche convexe de kiri; la cheville, très grosse, est placée au-dessus; l'index de la main gauche porte un doigtier d'ivoire pour

1. I, h. IX, p. 26. — II, pp. 43, 183.
2. I, h. IX, p. 26. — II, p. 184.
3. I, h. VIII, p. 47; h. IX, p. 22. — II, p. 180.
4. I, h. VIII, p. 47. — II, p. 180.
5. I, h. VIII, p. 47. — II, p. 181.
6. I, h. IX, p. 26.
7. I, h. IX, p. 22. — II, p. 182.
8. I, h. IX, p. 27. — II, p. 213.
9. I, h. VIII, p. 45; h. IX, p. 22. — II, p. 185.
10. I, h. VIII, p. 43. — II, p. 146.

appuyer sur la corde aux places indiquées par des marques peintes ou incrustées sur la table; on attaque la corde (à vide *fa*♯$_2$) avec un onglet, *tsoumé*, en ivoire; l'instrument est posé sur un pied spécial. Longueur de la corde, 0,875; longueur de la table, 1,08. Autre exemplaire : longueur de la corde, 2 pieds 9 pouces 1/2; longueur de la table, 3 pieds 7 pouces; largeur, 4 pouces et demi[1].

Ni-gen-kin, kin à 2 cordes, ou *idzoumo-goto*, du nom d'une province; peu répandu, ainsi que le précédent. La table d'harmonie est creusée; les cordes (toutes deux à vide *fa*♯$_2$) passent sur un chevalet où elles sont séparées; sur un second chevalet à l'autre bout de la table et dans un anneau de laiton elles sont réunies, mais se séparent pour arriver aux chevilles. Pour le reste, ce kin est semblable au précédent. On trouve aussi des ni-gen-kin en bambou[2].

Ya-koumo-goto, koto des 8 nuages, pareil au dernier, mais ayant une vraie table d'harmonie avec fond[3].

San-gen-kin, kin à 3 cordes (cordes extrêmes *ut*♯$_3$, corde médiane *fa*♯$_2$); semblable aux précédents, ayant comme le dernier une vraie table d'harmonie[4].

Adzouma-goto, kin oriental, à 3 cordes; 3 fils de laiton tendus légèrement dans l'intérieur jouent probablement le rôle de cordes sympathiques. L'extrémité de la table d'harmonie porte trois saillies avec encoches semblables à celle d'un arc, en vue d'y attacher les cordes; trois ligatures transversales en osier partagent la longueur de la table : par là ce kin se rapproche du yamato-goto[5].
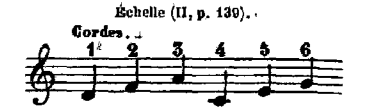
Ya-goto : ce kin à 8 cordes se rapproche d'une part du yamato-goto, d'un autre côté du kin no koto par ses deux longs chevalets bas et par ses chevilles placées sous le fond. Longueur, 3 pieds 7 pouces; hauteur de la table, très convexe, 5 pouces[6].

Les *kin* ou *koto* qui suivent sont de la famille du sĕ chinois **116**; les cordes sont accordées à demeure, des chevalets mobiles régularisent l'accord, il n'y a pas de chevilles. Le sĕ (*sitsou no koto*), le tchoŭ **119** (*tsikou no koto*), sont mentionnés au Japon, mais sans précision, ils ne sont plus guère connus que de nom. Le tchĕng **117** (*sô no koto*) a pris au contraire beaucoup d'extension; le *go-kin*, kin à 5 cordes, le *rokkin*, kin à 6 cordes, et plusieurs autres formes encore moins usitées se rattachent à cette série[7], qui comprend surtout les dérivés du *sô* : *ikouta-goto*, *yamada-koto* et le koto indigène *yamato-goto*.

Le *yamato-goto* ou *wa-gon* provient, d'après la tradition, de six arcs liés côte à côte : l'instrument moderne garde au bout de la table d'harmonie les encoches des arcs; des cordes grossières attachent les cordes de soie dans les encoches; les chevalets mobiles, la table elle-même doivent avoir une apparence rude qui rappelle cette origine. La main droite tenant un plectre en corne brosse les six cordes soit d'avant en arrière, soit d'arrière en avant, ce qui donne une sorte d'arpège marquant le rhythme. La main gauche étouffe alors la vibration de toutes les cordes, ou de cinq seulement, et le petit doigt exécute une courte mélodie accompagnant la voix. On remarquera les ressemblances fondamentales de cette méthode avec celle du hyen keum **201**; mais le yamato-goto n'a pas de tons et l'accord diffère; les cordes sont numérotées à partir de l'exécutant. Cet instrument n'est employé que pour l'ancienne musique des kagoura et autres pièces indigènes[8].
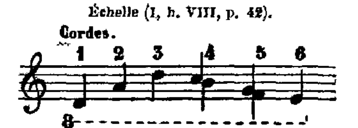
Longueur de la table	6 pieds 3 pouces.
Largeur —	de 5 pouces 3/4 à 9 pouces 1/2
Épaisseur —	2 pouces.
Hauteur des extrémités	4 pouces 1/4. — 3 pouces.
Hauteur des chevalets	2 pouces 1/2.

Échelle (II, p. 139).



Le Dr Müller indique des dimensions analogues, mais donne deux accords tout à fait différents du précédent; la 3e corde est accordée en premier.

Échelle (I, h. VIII, p. 42).



La notation marque le doigté comme pour le khîn **112** et le sĕ **116**[9].
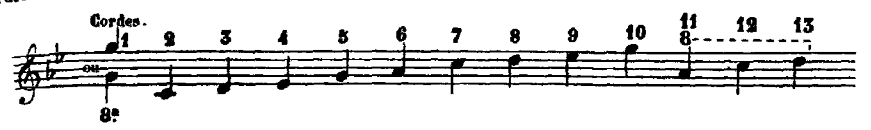
Sô no koto, tchĕng chinois **117** à 13 cordes. Une femme de la Cour, la dame Isikawa, se trouvant momentanément en Kyou-chou en 673, reçut un tchĕng d'un esprit de la montagne qui lui montra à en jouer : telle est l'origine de la musique dite *tsoukousi gakou*, musique du Tsoukousi (Kyou-chou), qui resta longtemps l'héritage des descendants de la dame Isikawa. Cette légende est placée à peu près à l'époque où l'histoire rapporte la fondation du bureau de la Musique chinoise, ga-gakou ryô. Le sô reste en conséquence employé pour l'exécution de la vieille musique chinoise; le doigté et la notation ressemblent à ceux du khîn; les onglets sont en carton muni d'une petite pointe de bambou, les cordes sont relativement grosses et lâches, les chevalets peu élevés, d'où résulte un son adouci et moelleux.

Longueur de la table	6 pieds 4 pouces 1/2.
Largeur —	de 9 pouces 1/2 à 10 pouces
Épaisseur —	1 pouce 3/4.
Hauteur des extrémités	4 pouces 1/2. — 3 pouces 1/2.
Hauteur des chevalets	2 pouces.

Les 13 cordes de soie désignées par les chiffres de 1 à 10, puis par les mots *to*, *i*, *kin*, toutes de même longueur et de même grosseur, sont accordées uniquement au moyen des chevalets mobiles[10]. Dans la musique rituelle l'accord variait avec les mois à la façon chinoise. Le Dr Müller, parlant de la pratique privée, indique que le chanteur règle la 2e corde à l'unisson de la note fondamentale de sa voix et met les suivantes à distance de 2de, 3ce mineure, 5te, 6te mineure de la deuxième corde. La 1re corde est ensuite mise à l'unisson de la 5e, ou à l'octave infé-

1. I, h. VI, p. 16. — II, p. 143.
2. I, h. VI, p. 16. — II, p. 144.
3. II, p. 144.
4. II, p. 144.
5. II, p. 145.
6. II, p. 149.
7. II, pp. 137, 146, 147, 150.
8. II, p. 139, etc.
9. I, h. VI, pp. 16, 17; h. VIII, p. 42; h. IX, p. 19.
10. I, h. VI, p. 16; h. VIII, p. 42. — II, pp. 48, 135, 142.

rieure, si l'exécutant a droit à cette distinction[1]. En supposant ut_3 comme note fondamentale, on a donc l'accord suivant :



M. Piggott indique cinq accords différents, chacun subdivisé en deux variétés[2] :

Sô no koto — Cordes 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 — to 1 kin — Biwa 1 2 3 4

1 HYÔ-DJÔ

2 TAI-SIKI

3 BAN-SIKI

4

5 WÔ-SIKI

6 SOUI-DJÔ

7 ITSI-KOTSOU

8

9 SÔ-DJÔ

10

Les accords 2 et 6 appartiennent au mode de 1re, les accords 3 et 7 sont du mode de 6te, les six autres dépendent du mode de 5te (voir p. 117, etc.); le rapport entre les deux termes de chaque couple n'est pas constant. Il y a là des traces de la théorie chinoise des systèmes, mais ces traces sont défigurées. Les noms employés permettent les rapprochements suivants :

1. *hyô-djô* = *phîng tyáo* XL.
2. *tai-siki* = *tá chî* II.
3. *ban-siki* = *pān-chè* V.
5. *wô-siki* = *hwâng-tchōng* LXXV.
6. *soui-djô* (?) = *chwèi tyáo* LI.
7. *itsi-otsou* (*itsi-kotsou*) = *yuĕ tyáo* LXXII.
9. *sô-djô* = *chwāng tyáo* XXIII.

Mais il n'y a pas identité entre les systèmes ainsi rapprochés et les initiales, données par la 2e ou la 3e corde, diffèrent dans trois cas sur sept de celles que l'on attend[3]. Des recherches approfondies seraient

1. I. h. VI, pp. 16, 17.
2. II, pp. 93, 108.
3. Plusieurs des noms qui sont étudiés ici se retrouvent dans une série de douze désignations que les Japonais posent comme synonymes des noms des douze lyŭ (p. 79).

Chinois.	Japonais.
1. *hwâng-tchong*	*itsi-kotsou.*
2. *tá-lyù*	*dan-kin.*
3. *thái-tsheou*	*hyô-djô.*
4. *kyă-tchōng*	*chô-zetsou.*
5. *koū-syèn*	*simo-mou.*

nécessaires, si l'on voulait relier cet ensemble, tenu au Japon pour chinois, avec ce qui est connu de la musique chinoise.
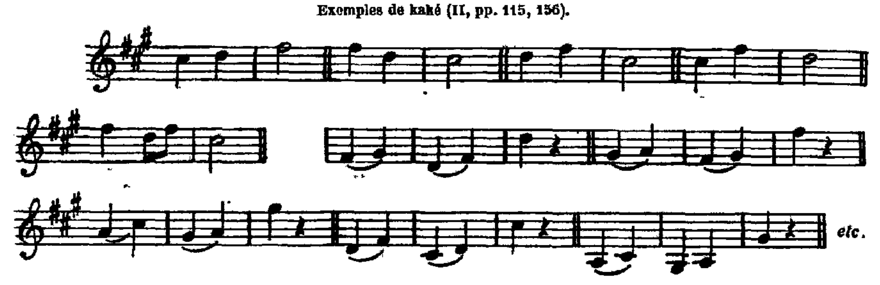
Ikouta-goto et *yamada-koto*. Ces deux koto, instruments par excellence du Japon moderne, sont presque semblables au précédent : même nombre de cordes, même emploi des chevalets mobiles; mais, dans le second surtout, les chevalets sont plus élevés, les cordes plus résistantes et plus tendues, les onglets en ivoire sont plus durs; la note a donc une netteté et une vigueur inconnues au sô no koto[1].

	Ikouta-goto.	*Yamada-koto.*
Longueur de la table	6 pieds 3 pouces.	6 pieds.
Largeur	9 pouces 3/4.	9 pouces 1/2.
Epaisseur	3 pouces.	3 pouces.
Hauteur des extrémités	5 p. — 2 p. 1/2.	5 p. 1/4. — 3 p. 1/2.
Hauteur des chevalets	2 pouces.	2 pouces 1/4.

Ces différences de construction peu considérables ont changé le caractère de l'instrument et permis la naissance de la musique japonaise moderne, très distincte de l'ancienne et de la musique chinoise.
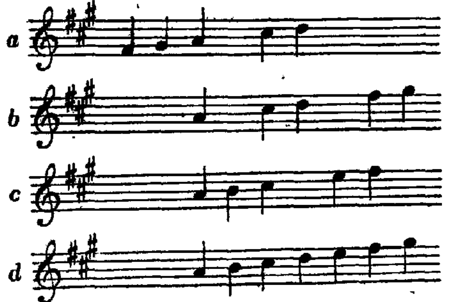
Au XVI[e] siècle, le tsoukousi-gakou était encore en grand honneur en Kyou-chou, surtout parmi les bonzes; et c'est ainsi qu'un aveugle, musicien déjà consommé, Yamazoumi, vint du nord étudier et prendre ses degrés vers 1612; il choisit alors le nom de Yatsouhasi et s'établit à Édo. C'est lui qui perfectionna le sô et qui créa les formes de la musique moderne, le *koumi* et le *dammono*, sans rejeter les courtes chansons, *outa*, usitées de tout temps; il choisit ses sujets surtout dans les romans célèbres de l'époque. Le dammono se compose d'un nombre variable de morceaux ou *dan*[2] et est souvent nommé d'après le nombre de ces morceaux; chaque dan compte 52 *hyôsi* ou mesures; le premier morceau peut avoir 54 mesures, et le dernier 50. Le dammono est purement instrumental et est conçu dans un style sévère. Le koumi, plus orné, est toujours accompagné de chant; les différentes parties répondent aux vers, *outa*, et sont nommés premier vers, second vers, etc.; un outa comprend 8 sections, et une section 8 hyôsi. Le principe le plus

Exemples de kaké (II, pp. 115, 156).



saillant du développement est le retour fréquent d'une courte phrase, *kaké*, ou formée des mêmes notes diversement disposées, ou transposée sur d'autres cordes[3].

Yatsouhasi fut aidé dans ses travaux par ses élèves; c'est de son école que sortirent Ikouta et Yamada (XVIII[e] siècle), qui portèrent le koto japonais à la perfection. L'enthousiasme fut grand; toute une symbolique naquit à propos de l'instrument : le koto est un dragon, ses parties sont le rivage, la mer, la corne du dragon, etc.[4].



De l'accord normal du koto[5] résulte l'échelle pentatonique *a*), si l'on admet à la japonaise que la 2[e] corde donne la note fondamentale : M. Piggott déduit de là assez naturellement une tendance au mode mineur, pour lequel il faudrait une 4[te] (*si*) et une 7[e] (*mi*). L'échelle japonaise retournée *b*), différente de la gamme classique chinoise *c*), se rapproche au contraire de la gamme *d*) admise pour la flûte, p. 113; mais il n'y a sans doute pas lieu d'insister sur de telles ressemblances, les échelles prenant leurs vraies valeurs par les relations perçues entre les degrés et qui échappent à l'étranger.

Chinois.	Japonais.
6. *tchóng-lyû*	*sô-djô.*
7. *jwêi-pin*	*hou-chô.*
8. *lin-tchong*	*wô-siki.*
9. *yi-tsè*	*ran-kei.*
10. *nan-lyû*	*ban-siki.*
11. *woû-yi*	*sin-zen.*
12. *ying-tchong*	*kami-mou.*
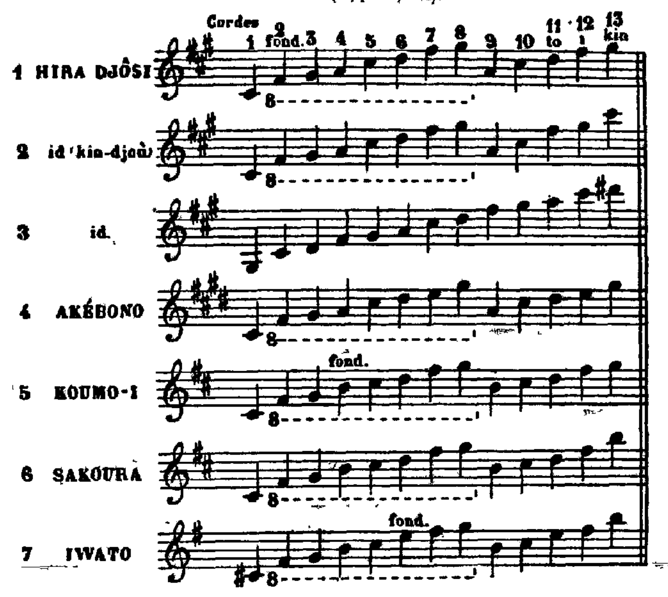
Voir le dictionnaire *Gen kai*, Tôkyô, 1891, au mot *djoû ni ritsou* (=*ziu ni ritu*), p. 465.

1. II, pp. 138, 142. Le *ikouta-goto*, joué surtout dans l'ouest et par les femmes, est plus orné; le *yamada-koto*, répandu dans l'est du Japon, et d'aspect plus sévère, tout y est sacrifié à la perfection de la construction, d'où résulte la qualité du son.
2. Dans la musique de khin, p. 167, etc., les morceaux qui forment une suite s'appellent *twan* = *dan*.
3. II, pp. 112, 153.
4. II, p. 49 et suiv.
5. II, p. 89.

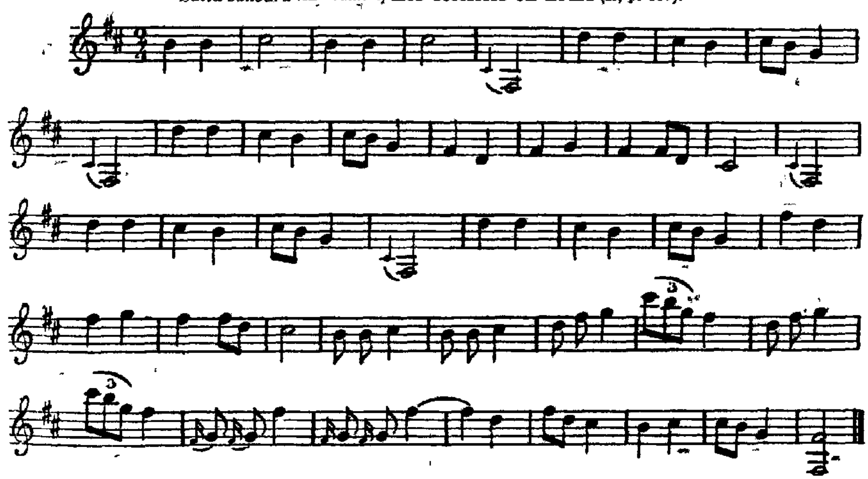
Les cordes sont nommées comme celles du sô no koto.

1, accord normal; 2, la 13e corde, *kin*, est à l'8re de la 10e, *djoû;* 3, les principales cordes sont haussées d'une 5te; 4, échelle hexatonique; 5, transposition de 1; 6, comparer à 2; 7, transposition de 1. On emploie
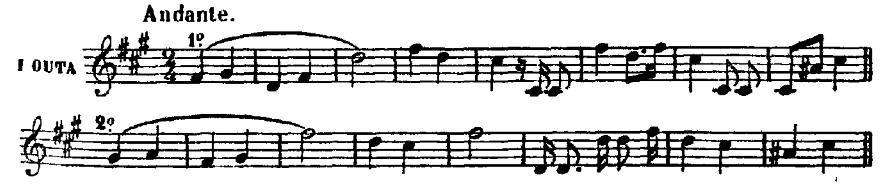
Accords du koto (II, p. 92, etc.).
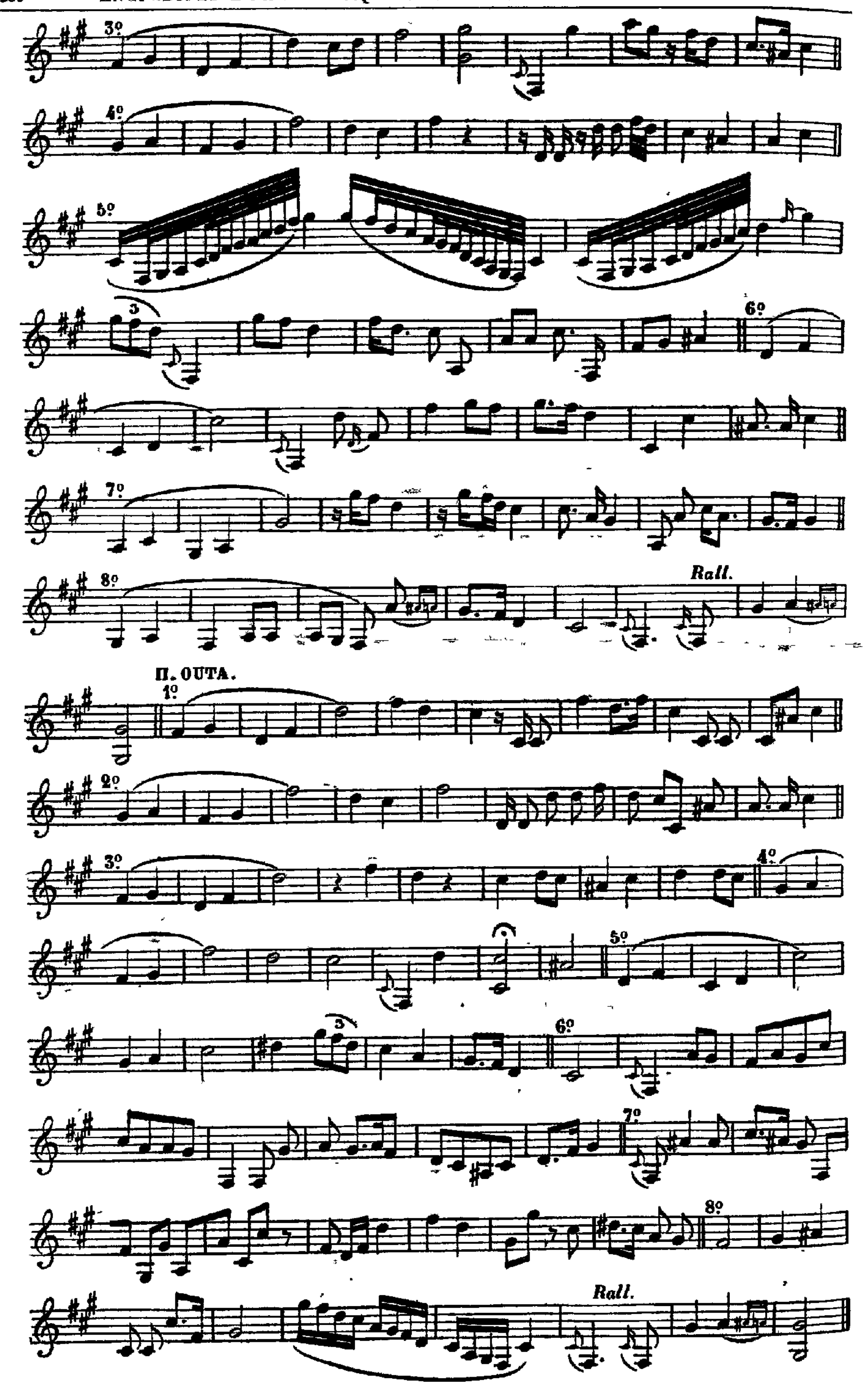


Saita sakoura (en koumo-i) **Les cerisiers en fleurs** (II, p. 107).
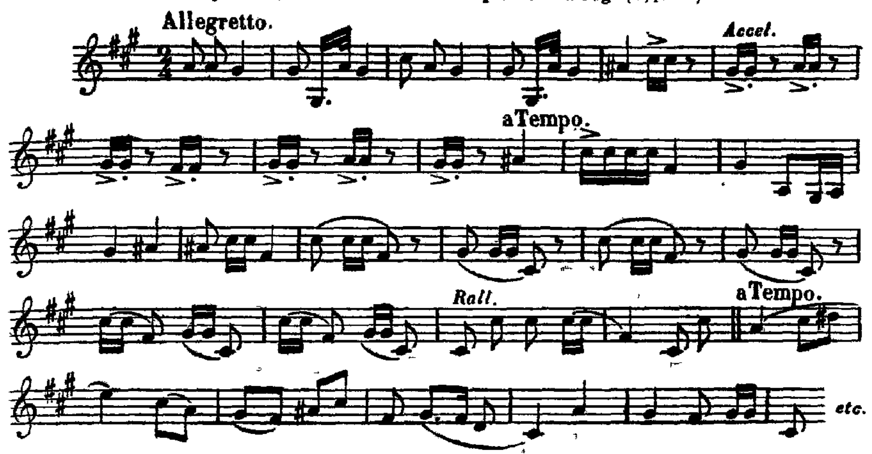


Oumé-gaé, **La branche de prunier** (koumi) (II, p. 116).




3º
4º
5º
6º
7º
8º
Rall.
II. OUTA.
1º
2º
3º
4º
5º
6º
7º
8º
Rall.

Kasouga mòdé, **Sur le chemin du temple de Kasouga** (II, p. 125).



aussi des accords mixtes pour faciliter le passage d'un accord à l'autre dans l'exécution d'un morceau. Les trois principaux accords (1, 5, 7,) sont employés comme tons différents pour la transposition.

Le doigté ressemble à celui du khîn **112**, avec des arpèges, des glissés très variés, des assemblages convenus de 4 ou 5 notes, des accords plaqués, surtout 6te et 8^ve, moins souvent 5te. Le principe de la notation est le même que pour le khîn : on écrit la corde et le doigté. Le rhythme est marqué nettement par des points de formes diverses placés au milieu de la colonne et représentant le hyôsi et ses divisions. D'autres indications sont données pour les pauses, pour accélérer ou ralentir, etc.[1].

Biwa, phî-phâ ou guitare chinoise **123**, introduite vers 935 au retour de musiciens qui avaient été envoyés en Chine. Cet instrument se répandit rapidement; il a surtout servi à accompagner les danses bou-gakou, et d'autre part les récitations du Héiké monogatari ainsi que d'autres romans ou poèmes, récitations en grande faveur dans l'ancien Japon[2]. On trouve deux formes du biwa différant légèrement toutes deux du phî-phâ moderne; toutes deux se jouent avec un plectre, *batsi*.

Bougakou-biwa, plus massif, avec 3, 4 ou 5 marques anguleuses plus hautes que les tons semi-cylindriques du phî-phâ, sans autres marques.

Satsouma-biwa, employé pour les récitations épiques, plus léger; ayant en tout 4 tons anguleux encore plus élevés que ceux du précédent[3].

	Bougakou-biwa.	*Satsouma-biwa.*
Longueur totale....	3 pieds 3 pouces.	3 pieds.
Long. du manche..	8 pouces 5.	1 pied 1 pouce.
Long. de la table...	1 pied 4 pouces.	1 pied 1 pouce.
Epaiss. de la table..	2 pouces 5.	2 pouces.
Distance du chevalet au 1er ton	2 pieds 1 pouce.	1 pied 5 pouces 5.
Haut. des tons	pouce 3/10 à 4/10	de 1 pouce à 1 pouce 5.
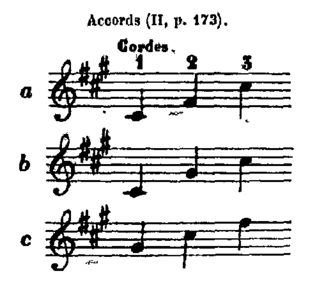
Les accords varient avec les mois comme ceux du sô no koto auxquels ils correspondent (voir plus haut, sô no koto). On joue toujours en arpèges par le choc du plectre sur plusieurs cordes voisines; seule la première note de l'arpège est écrite.

Gekkin, semblable au yuë khîn vulgaire **134**; deux des cordes sont en ut_3, les deux autres en sol_3. Un fil de laiton placé dans le corps ajoute sa vibration au tremblement des cordes frappées successivement par le plectre. Les chansons exécutées avec gekkin sont toutes chinoises et modernes[4].

Le *gen-kan* paraît différer des anciens instruments chinois de même nom (*yuên hyên* **131**) qui sont à présent mal connus; il est semblable au yuë khîn de l'orchestre mongol **135**; même échelle que le précédent[5].

Samisen, sān hyên chinois **137**; introduit des Ryoukyou vers 1560, cet instrument est devenu le plus populaire au Japon et a partiellement remplacé le biwa[6]. Dimensions, voir kokyoù.

Accords (II, p. 173).
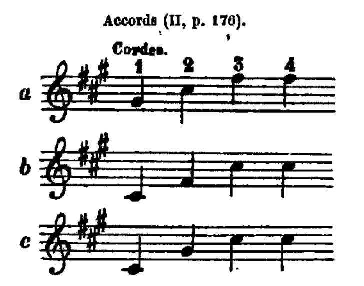


Kokyoù, sorte de violon que les uns disent originaire de l'Inde, les autres de la Chine; cet instrument paraît usité depuis deux cents ans au plus; il ressemble beaucoup au samisen; les seules différences sont les dimensions moindres, la présence d'une

1. II, p. 157, etc.
2. II pp. 19, 22.
3. I, h. VI, p. 17; h. VIII, p. 44; h. IX, p. 23. — II, pp. 93, 164, etc.
4. II, p. 169.
5. II, p. 171.
6. I, h. VI, p. 18. — II, p. 173, etc. En raison de la similitude du *samisen* et du *san hyên*, il semble improbable que le samisen soit d'origine portugaise, quoi qu'on en ait pensé.

quatrième corde, qui double la troisième, et l'usage de l'archet, *kyoû;* le nom indique peut-être une imitation du kokin. Cet instrument est peu employé[1].

Accords (II, p. 176).



	Samisen.	Kokyoû.
Longueur de la caisse..	7 pouces 3/4.	5 pouces 1/2.
Largeur	7 pouces.	4 pouces 9.
Épaisseur de la caisse..	3 pouces 1/2.	2 pouces 3.
Longueur du manche..	2 pieds 5 pouces 1/4.	18 pouces.

Kéikin : c'est le hoû khîn vulgaire **152** ou thî khîn **151**[2].

Kokin : voir eúl hyên **153**[3].

Tétkin : voir hoû khîn **146**, cf. **149**[4].

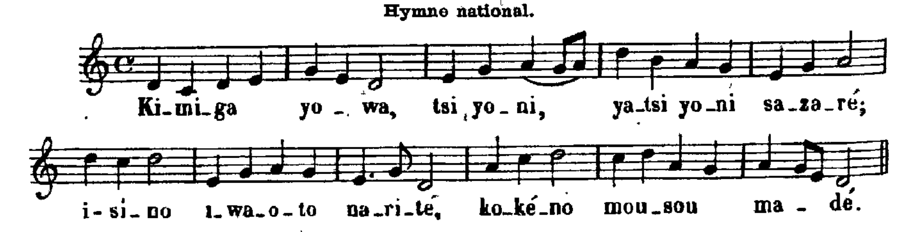
ORCHESTRES ET CHŒURS

Le yamato-goto[5] et le yamato-boué sont les seuls instruments indigènes du Japon; l'invention en remonte au jour où la déesse Amé no ouzoumé vint danser devant la caverne qui servait de refuge à la grande déesse du soleil offensée par son frère. Le yamato-goto a place aussi dans la légende de l'impératrice conquérante Zin-gô, mais la même légende parle déjà de musiciens coréens. A l'époque historique, à partir de 534, des Japonais vont apprendre la musique en Corée, puis en Chine; des Coréens viennent exercer leur art au Japon sous la protection du prince héritier Chô-tokou (572-621). En 673 on trouve des musiciens coréens et chinois attachés à la Cour; au début du siècle suivant, l'empereur Mommou établit un bureau de la Musique chinoise classique, *ga-gakou ryô*, qui (724) comptait 39 musiciens chinois, 26 du Koudara (Paiktchei), 4 du Siragi (Sillâ), 62 et 8 d'autres régions de la Corée difficiles à préciser; les musiciens chinois avaient pour principal office l'exécution des danses chinoises rituelles, bougakou, et des divertissements musicaux, san-gakou.

Le Ga-gakou ryô, transporté à Tôkyô, a encore une existence officielle; les musiciens sont les descendants de leurs prédécesseurs antiques dont ils perpétuent les noms. Ces maîtres, en vieux costumes chinois, exécutent leurs airs et leurs danses au Palais dans quelques fêtes. Plusieurs morceaux sont conservés intacts depuis l'origine, affirme-t-on; d'autres s'y sont peu à peu ajoutés, dont le plus récent n'a pas moins de cinq cents ans. Mais depuis la Restauration (1868), les musiciens ont été obligés d'apprendre, outre les instruments indigènes, chacun un instrument européen, et autorisés à former avec des artistes libres une société, *méi-dzi on gakou kwai*, qui donne des concerts publics : innovation dangereuse pour l'art traditionnel. En 1875, les musiciens impériaux avaient plus de 40 élèves; je ne sais combien il y en a à présent. L'enseignement était organisé de la manière suivante : chaque partie instrumentale de toute mélodie est représentée par une harmonie imitative écrite en caractères syllabiques (partie de hitsi-riki : *té-é-rou ré-é ta-a ré-é, ta-a wa-a*, etc.; partie de téki : *to-wo-ro-ho rou-ou-i, tô-wo-rou-riro-wo-i*, etc.), que l'élève apprend d'abord par cœur; l'instrument n'est touché que quand ce texte est su, il s'agit alors seulement de copier les doigtés, le jeu du maître[6].

L'orchestre de ga-gakou comprend les voix seulement pour les morceaux japonais, la musique coréenne et chinoise au Japon étant instrumentale; la voix n'est jamais posée nettement, la note est introduite par un chevrotement, de même que la note du koto est si souvent encadrée de glissés; la partie vocale est à l'unisson de la partie de chô. Le princi-

Hymne national.



1. I, h. VI, p. 18. — II, p. 176.
2. II, p. 177.
3. II, p. 178.
4. II, p. 178.
5. Un yamato-goto qui date de 738, existe à Nara; il ne diffère pas des instruments modernes, sinon par une largeur moindre.
6. Le premier orchestre de musique européenne qui ait existé au Japon, est celui de la garde impériale, à Tôkyô; il a été formé par M. Leroux, chef de musique de l'armée française, qui faisait partie de et probablement plusieurs corps de musique sur le théâtre de la guerre avec la Russie : tous ces orchestres ont été organisés par les élèves japonais de M. Leroux. l'ancienne mission militaire. D'après des renseignements fournis il y a quelques années à M. Lavignac par la Légation de France au Japon, M. Leroux aurait choisi et harmonisé une vieille mélodie pour en faire l'hymne national *Kimi-ga yo-wa;* d'autre part, M. F. Eckert (Mittheilungen, etc., Bd. III, p. 131) revendique aussi l'honneur d'avoir choisi et harmonisé l'hymne.

Récemment (1904-1905) il existait en outre la musique de la division d'Ôsaka, la musique des équipages de la flotte à l'arsenal de Yokosouka,

En 1879, un recueil de chants européens et japonais fut distribué dans les écoles; l'année suivante fut formée à l'École normale supérieure une section musicale, qui bientôt envoya ses élèves comme professeurs dans les principaux centres universitaires. C'est de là qu'est sortie l'école de musique actuelle installée au parc de Ouhéno et devenue indépendante en 1899. Cette école a trois séries de cours : *a*) cours normaux d'une durée de 3 ans, dont les élèves, presque tous boursiers, s'engagent à enseigner pendant 5 ou 7 ans dans les écoles publiques; *b*) cours réguliers d'une durée de 4 ans; *c*) cours libres. Le nombre des élèves est en progression constante. Quelques-uns, après leur sortie de l'école, sont allés étudier en Allemagne, attirés vers le pays de leurs professeurs : en effet, deux professeurs sont Allemands, un est Autrichien, les autres sont Japonais ainsi que le directeur.

pal chanteur marque la mesure avec les claquettes. Instruments : *chô*, qui expose la mélodie ; *hitsi-riki*; *ô-téki* : ces trois instruments en nombre égal; de plus, occasionnellement et diversement combinés, *biwa, sô no koto, yamato-goto, kakko, daiko, chôko, yôko* ou *tsoudzoumi*.

La musique étrangère pénétra donc partout au XIIIe siècle, même dans le culte national; là toutefois il subsiste des traces des chœurs indigènes. Pendant longtemps l'orchestre de Nara, l'ancienne Capitale, était appelé chaque année à Kyôto au Palais impérial pour quelques cérémonies; ses chants, accompagnés avec le koto et la flûte, se maintinrent sous le nom de *ô-outa* et *tatsi-outa* et furent la base des *kagoura*, pantomimes rituelles célébrées au Palais et dans quelques temples, ainsi au Kasouga de Nara, au Daiziu-goû en Isé; de bonne heure une estrade, une sorte de scène fut dressée pour ces ballets. Dès le début, au Japon comme en Chine, l'union est étroite entre le chant, la musique instrumentale et la danse. Ces pantomimes, mentionnées dans les vieilles annales, sont en partie d'origine populaire; arrangées en suites de scènes, elles rappelaient les légendes mythologiques et autres, par exemple la retraite de la déesse du soleil dans la caverne, la désolation des dieux, le moyen qui l'avait décidée à rendre la lumière au monde. A travers beaucoup de changements ces danses subsistent auprès des grands temples sintoïstes; elles sont tenues pour actes religieux, et le pèlerin peut, pour quelques rin, faire célébrer en trente secondes une réduction du kagoura et attirer la bénédiction des dieux, tandis que d'autres kagoura solennels sont chaque année représentés dans le sanctuaire du Palais. On possède le texte d'une cinquantaine de chants de cette espèce qui remontent aux IXe et Xe siècles. C'est à cette époque, entre 901 et 922 (période En-gi) que fut formé un chœur de 140 musiciennes et danseuses à qui furent confiées les pièces purement nationales. Cet orchestre toutefois ne resta pas sans mélange, puisqu'on y trouve le kakko, le chôko, le sô no koto; aujourd'hui près des temples le kagoura comporte flûtes, daiko et kakko; au Palais on joint le chalumeau à la flûte et au koto japonais. Un troisième orchestre de la Cour fut celui des aveugles joueurs de biwa; on les fit venir du Satsouma, où a paru la forme nationale de cet instrument. Plus tard, hors du Palais, les aveugles musiciens se multiplièrent et se firent entendre dans tout le pays; bientôt, au XIIe siècle, ils se groupèrent autour des bonzeries et se rasèrent la tête comme les bonzes : d'où ils furent appelés *biwa-bôzou*, bonzes à biwa.

L'influence populaire s'exerçant de manière continue fit admettre de nouveaux divertissements à la Cour et chez les nobles : tels, les *saibara*, plus variés que les kagoura, chansons des caravanes du tribut, dont il subsiste un recueil (texte seul) du IXe siècle (années Djô-kwan, 859-876); tels, les *adzouma-mahi* des provinces de l'est; tels encore, les *rô-éi* et les *ima-yô outa* d'inspiration bouddhique (les premières remontent à la fin du VIIIe siècle); tels, des chœurs imitant les actes de la vie quotidienne, le *ta-mahi*, danse des rizières, mentionné en 671 et dont le nom rappelle le *dengakou*, chœur des rizières, cité en 1020[1]. Ce ballet, où dominaient les exercices d'acrobatie, était accompagné par les flûtes, par le daiko et le tsoudzoumi; il fut quelque temps exécuté par les bonzes, que l'on retrouve vers l'origine de presque tous les arts du Japon; dès la fin du XIIe siècle il devint la propriété d'artistes spéciaux, qui eurent plusieurs scènes à Kyôto dans la seconde moitié du XIIIe siècle; l'ancien chœur des rizières s'était développé, diversifié et portait le nom de *dengakou no nô*, art du dengakou. D'autre part, depuis le milieu du IXe siècle, les grandes fêtes religieuses se terminaient par des pantomimes humoristiques auxquelles on avait donné le nom chinois de *san-gakou*; des san-gakou venus de Chine appartenaient déjà au Ga-gakou ryô; ils ne purent être étrangers à l'apparition de divertissements analogues; les uns et les autres, comme ceux de la cour des Thâng et des Hân, comportaient des tours d'adresse, des exercices propres à exciter le rire, danse sur un pied, farces jouées par des nains, etc.; à un moment qu'il est difficile de fixer, peut-être sous l'influence des récitations épiques des joueurs de biwa (le Héiké monogatari, leur thème favori, est du premier quart du XIIIe siècle), on trouve sous le même nom des pantomimes sérieuses et qui viennent puiser aux vieilles légendes nationales aussi bien qu'à l'histoire récente. Indépendamment de cette évolution, le nom a changé suivant les lois de la phonétique japonaise et est devenu *sarougakou*, écrit par un jeu de mots avec des signes qui veulent dire ballet ou pièce des singes.

Comme il était habituel au Japon, l'exécution de ces ballets fut la propriété de quelques familles; quatre d'entre elles, à Nara, et avec elles plusieurs bonzes, tirèrent des pantomimes le drame lyrique, *sarougakou no nô* ou simplement *nôgakou*, que l'on pourrait appeler opéra; les idées souvent pessimistes et le style permettent de croire que l'action des religieux bouddhistes fut prépondérante. Ces œuvres consistent essentiellement en une action très simple, fabuleuse ou anecdotique, représentée sur une scène sans décors par plusieurs acteurs costumés, au moyen de gestes et de danses, de monologues et de dialogues partie déclamés, partie chantés; à quoi s'ajoutent des chœurs et un accompagnement instrumental. Le caractère habituel des nô est tragique; dans quelques-uns paraît un bouffon, *kyôgen*; ou une pièce burlesque, kyôgen, est jouée entre deux pièces sérieuses : reste des acrobaties et des farces qui remplissaient les vieux dengakou et sarougakou. La plus ancienne mention d'une représentation de nô est de 1446. Les 250 nô que l'on possède et qui sont encore joués aujourd'hui, ont tous été composés de la fin du XIVe siècle à la fin du XVIe. Si l'on tient compte des relations du Japon, surtout des religieux, avec la Chine, et si l'on fait attention que la période de floraison du drame chinois est justement celle des Mongols, le XIVe siècle, on conclura qu'ici encore le modèle chinois a inspiré le Japon, a surtout donné l'idée de combiner tous les éléments dramatiques préexistants : les nouvelles œuvres japonaises diffèrent sensiblement du prototype étranger. Les musiciens en costume d'apparat sont rangés au fond de la scène; l'orchestre, aujourd'hui comme jadis, comprend une flûte et trois tambours, *outa-daiko*, grand *tsoudzoumi* et petit *tsoudzoumi*; dans une seule pièce on ajoute une paire de cymbales de cuivre; les chants des solistes sont de nature très particulière : ce sont

1. Cette inspiration populaire n'est pas limitée au Japon antique : bien plus récemment et encore aujourd'hui on trouve : *tcha-dzoumi outa*, chanson de la cueillette du thé; *mari outa*, chanson des jeunes filles qui jouent à la balle; *ousou-biki outa*, chant du mortier, qui imite le bruit régulier du pilon retombant sur le riz, etc.

plutôt des cris proférés en mesure et dans un certain ton; le chœur, plus doux et bien rhythmé, reste dans les notes basses.

Comme la musique chinoise, gagakou, bougakou, et les vieux chœurs indigènes, kagoura, etc., étaient appréciés surtout à la Cour et autour d'elle, de même les nô se développèrent principalement chez les chôgoun Asikaga et chez les daimyô. Avec la paix des Tokougawa (1600) et la formation des classes moyennes, naquit sous plusieurs aspects une nouvelle forme d'art, dont l'origine est à chercher dans les récitations épiques accompagnées du biwa et du samisen. Un joueur de samisen, Sawazoumi, eut l'idée, vers 1600, de réciter de la sorte des scènes d'un roman alors célèbre, *Djô-rou-ri*, puis d'autres romans analogues; un peu plus tard des marionnettes représentèrent l'action à mesure qu'elle était chantée : cette combinaison, appelée aussi *djôrouri*, eut rapidement un très grand succès à Édo, puis à Ôsaka; elle rejeta dans l'ombre les nouvelles pantomimes dansées, les tentatives d'un théâtre nouveau, *kabouki*, qui apparaissaient à la même époque. Le djôrouri resta florissant jusqu'à la mort de son principal maître, Tsikamatsou (1724); mais celui-ci déjà emprunta beaucoup au kabouki, continuant d'exister parallèlement; il écrivit lui-même pour les acteurs. Ainsi naquit la forme moderne du théâtre.

L'orchestre y a un rôle important; il comprend deux *samisen*, deux *outa-daiko*, deux *tsoudzoumi*, une flûte, deux gongs, auxquels on ajoute, suivant les besoins, koto, kokyoû, chalumeau, etc. Les chanteurs se divisent en ténors, *ouwa-djôsi*, et basses, *sita-djôsi*; les femmes ne pouvaient, depuis le XVII[e] siècle jusqu'à une époque très récente, paraître sur la scène avec les hommes[1].

. Pour la musique moderne de koto, voir l'historique succinct, p. 248.

On a indiqué plus haut l'hérédité de la profession de musicien et le monopole de certaines familles pour telle ou telle forme artistique. Cette hérédité était facilitée par la coutume de l'adoption; souvent un maître, parmi ses élèves, choisissait le mieux doué, le prenait comme héritier et lui laissait son nom; il y avait donc à la fois des écoles et des familles, l'héritier du fondateur étant fréquemment aussi le chef de l'école. Les biwa-bôzou paraissent s'être organisés en corporation au XII[e] siècle; le chôgoun Yosimasa (1435-1490) divisa les acteurs des nô en quatre classes et leur imposa des règles : très peu de renseignements ont été recueillis sur ces divers points. Les musiciens étaient, d'autre part, dans la dépendance de quelques maisons de noblesse impériale, *kougé*, qui présidaient à l'enseignement, faisaient passer des examens, organisaient des concours; les titres et distinctions obtenus de la sorte étaient très prisés[2] et procuraient un revenu aux maisons nobles dotées de ces privilèges. C'est ainsi que les Housimi patronnaient les joueurs de biwa, les Yotsouzi présidaient au sô no koto, les Zimyô-in au chant, les Yosida protégeaient les musiciens aveugles[3].

1. I, h. IX, p. 21. — II, pp. 12, 24, etc. — D[r] K. Florenz, *Geschichte der Japanischen Litteratur*, 2 vol. in-8°, Leipzig, 1904, 1905, pp. 246, 370, 571, etc. — Capt. F. Brinkley, *Japan, its history, arts and literature*, 12 vol. in-8°, Londres, 1903 : voir tomes I, III, IV, VI. Plusieurs renseignements ont été tirés d'une note manuscrite émanant de la Légation de France au Japon (1904 ou 1905) et appartenant à M. Lavignac. — Le *Bulletin de l'École française d'Extrême Orient*, 1909, pp. 251 et 707, a publié une étude très poussée où l'auteur, M. N. Péri, insiste surtout sur le côté théâtral et rhythmique des nô (*Études sur le drame lyrique japonais*).

2. On autorisait ainsi l'usage de cordes d'une couleur spéciale, le droit d'accorder d'une façon particulière, etc.

3. II, p. 52.

INDEX ALPHABÉTIQUE DES MOTS JAPONAIS

拍子 243. — 38. 陣大鼓 244. — 39. 陣貝 245. — 40. 陣鉦 243. — 41. 江戸 254. — 42. 延喜 253. — 43. 雅樂寮 246, 252. — 44. 月琴 251. — 45. 言海 248. — 46. 阮咸 251. — 46 *bis* 五琴 246. — 47. 魚 243. — 48. 半鐘 242. — 49. 平家物語 253. — 50. 平調子 249. — 51. 一節切 245. — 52. 篳篥 245. — 53. 鳧鐘 248. — 54. 搖鼓(鞉鼗) 244. — 55. 伏見 254. — 56. 風鈴 243. — 57. 平調 247. — 58 (voir 59) 243, 244. — 59. 拍子木 243. — 60 爲 246, 249. — 61. 出雲琴 246. — 62 (voir 63) 248. — 63. 生田琴 246, 248. — 64. 今樣歌 253. — 65. 伊勢 253. — 66. 石川 246 — 67. 一絃琴 245. — 68. 一越 247. — 69. 一越 247. — 70. 磐戸 249. — 71. 歌舞伎 254. — 72. カゲ 244. — 73 (voir 74) 253. — 74. 神樂笛 245. — 75. カケ 248. — 76. 羯鼓 244. — 77. 上無 248. — 78. 春日 253. — 79. 詣春日 251. — 80. カたらひ 243. — 81. 磬 243. — 82. 奚琴 252. — 83. 君ガ世わ 252. — 84. 巾 246, 249. — 85 (voir 87) 245, 246. — 86. 巾十 249. — 87. 琴の琴 245. — 88. 小拍子 243. — 89. 小大鼓 244. — 90. 胡琴 252. — 91. 胡弓 251. — 92 (voir 93) 244. — 93. 高麗笛 245. — 94. 琴 246. — 95. 神戸 245. — 96. 百濟 252. — 97. 公家 254. — 98. 組 248, 249. — 99. 雲居 249. — 100. 呉鼓 244. — 101. 狂言 253. — 102. 九州 246. — 102 *bis*. 弓 252. — 103. 鞠歌 253. — 104. 牝撥 243. — 105. 明治音學會 252. — 106. 木琴 243. — 107. 木魚 243. — 108. 文武天皇 252. — 109. もろらひ 243. — 110. 六拍子 244. — 111. 奈良(寧樂) 253. — 112. 荷鉦鼓 243. — 113. 荷大鼓 244. — 114. 二絃琴 246. — 115 (voir 116) 253. — 116. 能樂 253. — 117. 鐃鈸 243. — 118. 牡撥 243. — 119. 大大鼓 244. — 120. 大羯鼓 244. — 121. 大歌 253. — 122. 大坂 252. — 123. 大笛 245. — 124. 上野 252. — 125. 梅枝 249. — 126. 臼挽歌 253. — 127 (voir 128) 248. — 128. 歌大鼓 244. — 129. 上調子 254. — 130. 鸞鏡 248. — 131. 喇叭 245. — 132. 鈴 243. — 133. 律管 244. — 134. 鈴 243. — 135. 律 244. — 135 *bis*. 六琴 246. — 136. 朗詠 253. — 137. 催馬樂 253. — 138. 開櫻 249. — 139. 櫻 249. — 140. 三味線(三線) 251. — 141. 散樂 253. — 142. 三絃琴 246. — 143 (voir 143 *bis*) 253. — 143 *bis*. 猿樂の能 253. — 144 (voir 145) 253. — 145. 薩摩琵琶 251. — 146. 澤角 254. — 147. セリ 243. — 148. 締大鼓 244. — 149. 下無 247. — 150. 神仙 248. — 151. 新羅 252. — 152. 下調子 254. — 153. 七絃琴 245. — 154. 瑟の琴 246. — 155 (voir 157) 246. — 156. 雙調 247, 248. — 157. 箏の琴 246. — 158. 水調 247. — 159. 須磨琴 245. — 160. 鈴 243. — 161. 大食 247. — 162. 田舞 253. — 163. 立歌 253. — 164. 茶摘歌 253. — 165. 哨吶 245. — 166. 提琴 252. — 167. 笛 245. — 168. 斗 246, 249. —

169 Tokougawa
170 Tsikamatsou
171 tsikou no koto
172 tsoudzoumi
173 Tsoukousi
174 tsoukousi-gakou
175 tsoumé
176 tsouri-daiko
177 tsouri-gané
178 wa-gon
179 wani-goutsi
180 wô-siki
181 ya-goto
182 ya-hyôsi
183 ya-koumo-goto
184 Yamada
185 yamada-koto
186 yamato-boué
187 yamato-goto
188 Yamazoumi
189 Yatsouhasi
190 yo-hyôsi
191 yoko-boué
192 Yokosouka
193 Yosida
194 Yosimasa
195 Yotsouzi
196 yôko
197 Zimyô-in
198 Zin-gô

169. 徳川 254. — 170. 近松 254. — 171. 筑の琴 246. — 172. 腰鼓 244. — 173 (voir 174) 246. — 174. 筑紫樂 246. — 175. 爪 246. — 176. 釣大鼓 244. — 177. 釣鐘 242. — 178. 和琴 246. — 179. 鰐口 243. — 180. 黄鐘 247, 248. — 181. 八琴 246. — 182. 八拍子 244. — 183. 八雲琴 246. — 184 (voir 185) 248. — 185. 山田琴 246, 248. — 186. 大和笛 245. — 187. 大和琴 246. — 188. 山角 248. — 189. 八橋 248. — 190. 四拍子 244. — 191. 横笛 245. — 192. 横須賀 252. — 193. 吉田 254. — 194. 義政 254. — 195. 四辻 254. — 196. 腰鼓 244. — 197. 持明院 254. — 198. 神功 252.

MAURICE COURANT, 1912.